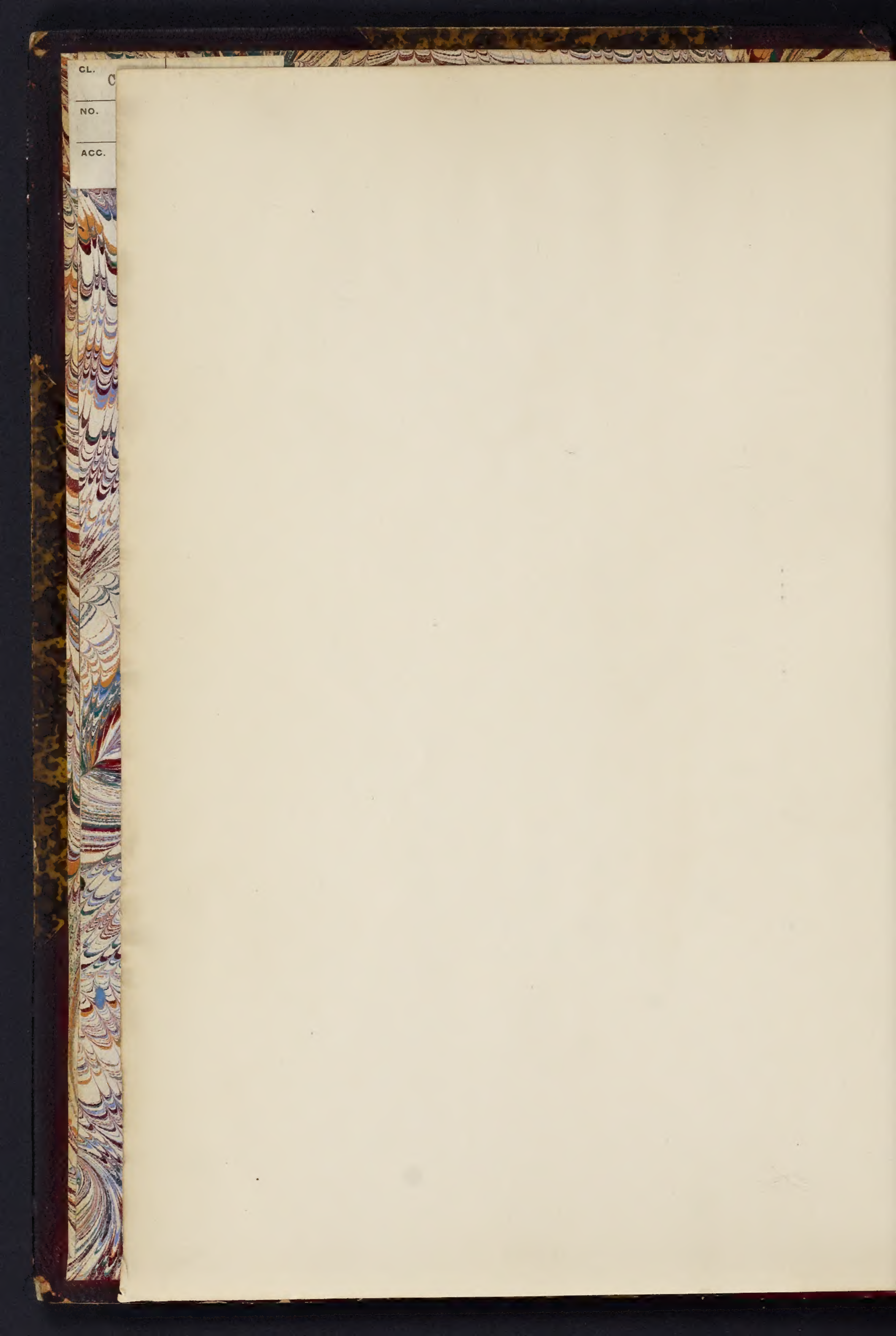
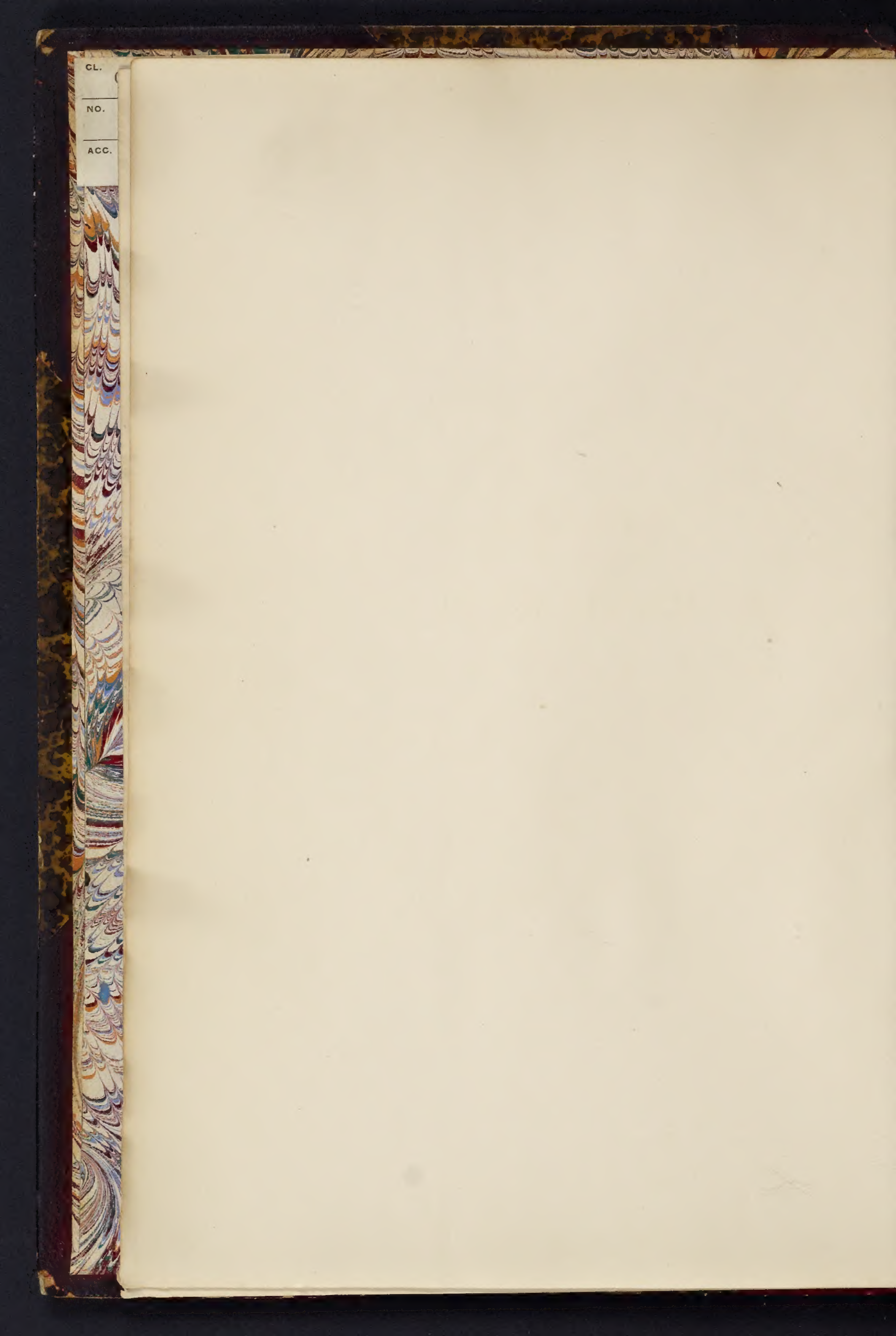

Exhib.
Paris
Gal. Durand Ruel
1873
v. I



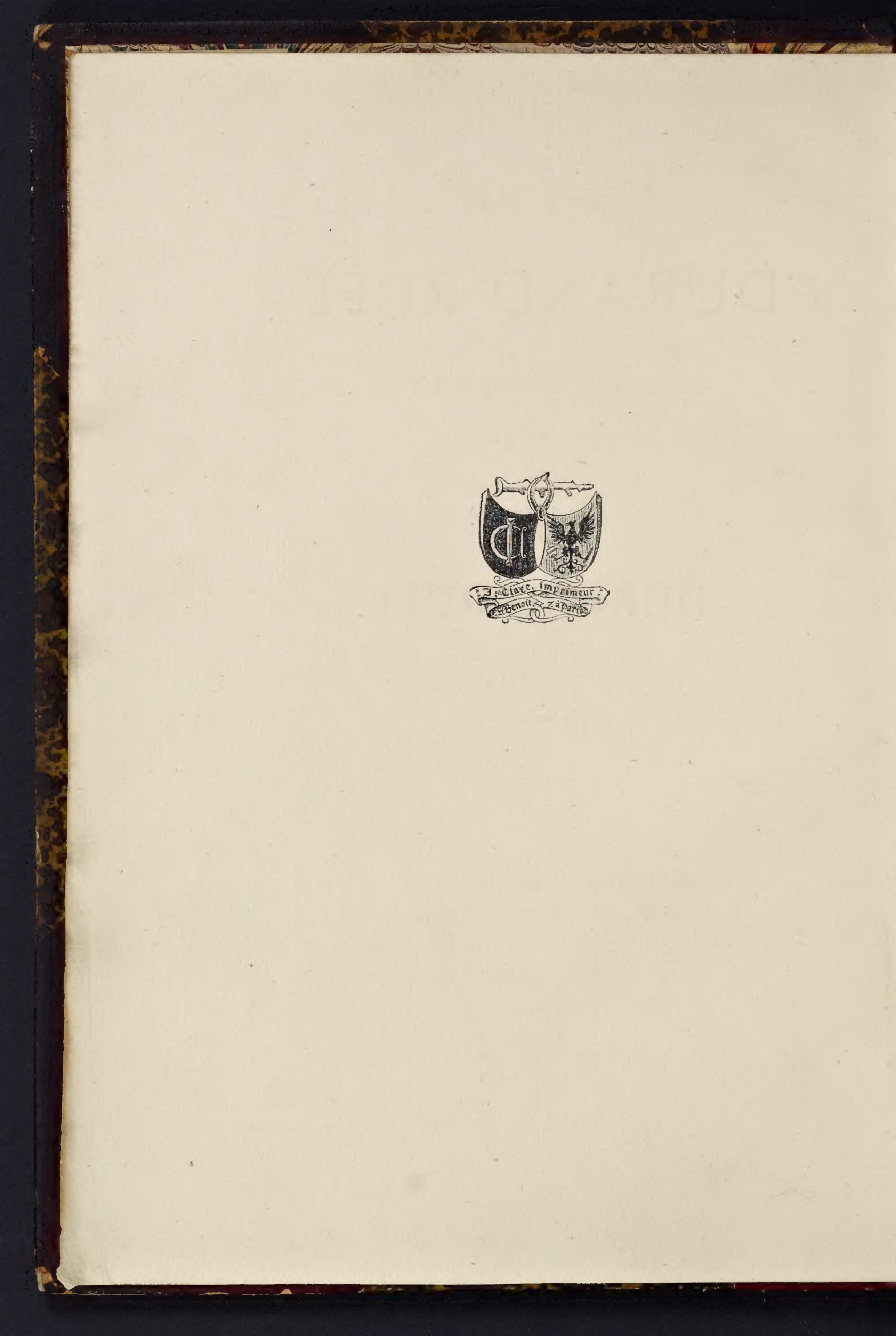



CL.
NO.
ACC.


CL.
NO.
ACC.

GALERIE

DURAND-RUEL


J. Claye, imprimeur
r. S. Benoit, 7, à Paris

GALERIE

DURAND-RUEL

RECUEIL D'ESTAMPES

GRAVÉES A L'EAU-FORTE

PRÉFACE

PAR ARMAND SILVESTRE

MAISONS DURAND-RUEL

PARIS
16, RUE LAFFITTE, 16

LONDRES
168, NEW BOND STREET

BRUXELLES : 4, RUE DU PERSIL

M DCCC LXXIII

1873

La publication qui s'ouvre par ce fascicule a de plus hautes visées que celles d'un simple programme illustré : c'est, jusqu'à un certain point, une profession de foi artistique, dont le nombre et l'importance des œuvres présentées au public affirment le caractère sérieux et convaincu. Car c'est au public qu'est directement soumise cette tentative, au public qui fait les renommées alors même qu'il ne semble que les subir, et qui ne manque pas de se détourner, quelque jour, de ceux qui se contentaient de suivre son goût, vers ceux qui s'efforcent de le guider.

C'est qu'il est un principe d'esthétique qui se peut formuler ainsi d'une façon absolue : Tout ce qui, en art, possède à un certain degré une qualité réelle aura son heure ; — c'est la justice tardive, mais obstinée qui paye le courage de ceux qui cherchent quand même et toujours, une sorte de dette sacrée ; — et un autre principe non moins sûr, c'est que tout effort suffisamment intense et passionné vers le beau comporte quelqu'une de ces qualités qui font vivre les noms et les œuvres.

Il n'est pas d'exemple, d'ailleurs, que la foule les ait tout d'abord goûtées : nécessairement apparentes, elles l'étonnent; pour peu qu'elles soient violentes, elles l'agacent. Sa méfiance bourgeoise redoute invariablement la surprise d'une mystification, et il faut la longue patience de l'artiste pour rassurer la dignité de M. Prud'homme contre l'horreur des plaisanteries. Cela dure souvent longtemps, jusqu'au moment où, conformément aux théories naturalistes de Darwin, un sens nouveau naît à tous pour la perception de la chose nouvelle. Mais c'est merveille alors de voir ce peuple de messieurs Jourdain convertis à la prose conspuer tout ce qu'il adorait la veille et ce qui ne possède pas l'unique vertu dont il est maintenant préoccupé.

Il n'est pas de cygne si mal venu qui n'ait, à l'occasion, son petit chant mortuaire : aussi est-il rare qu'une école s'éteigne sans exhaler quelqu'une de ces fadeurs charmantes dont le vulgaire est dupe ou feint de l'être. Il en profite pour jeter au nez des novateurs l'attrait maladif de ce renouveau funèbre; puis il enterre galamment son ancienne idole en lui riant au nez.

Suivre le mouvement de l'art contemporain ou, plus modestement, le développement de la seule école où le mouvement se manifeste aujourd'hui, est un but que cette publication atteindra certainement par son caractère de continuité. Elle énumérera patiemment, et sous une forme vivante, la longue suite de travaux dont le point de départ et l'origine constituent l'œuvre gigantesque d'Eugène Delacroix. A côté de l'épanouissement de notre école de paysage, qui est une des grandes gloires de la Patrie, elle montrera les efforts d'une école de figure naissante et dont les éclatantes qualités procèdent

assurément de ce génie merveilleux. C'est une curieuse chose que la grande clarté qu'il fit autour de lui ait illuminé tout d'abord ceux qui paraissaient le plus éloignés du chemin de ses recherches. Son influence tyrannique coïncida avec un rajeunissement du sentiment naturaliste chez nos peintres de paysage, et l'on peut dire que Delacroix fit pour eux autant que le soleil, en leur apprenant à fixer la lumière sur la toile inerte. Mais ce qu'il apportait aux peintres de la figure était plus encore que cet or vivant de sa palette, et cela était fait de son âme et de son sang; c'était un don tout intellectuel et venant du plus haut de son esprit : celui de concevoir et de montrer les choses sous un aspect puissamment synthétique, non pas au moyen des contours où s'emprisonne la vie, mais par l'éclat des reliefs où elle abonde et vibre. La merveille que cela n'ait pas été compris en un jour!

Et pour mesurer la grandeur de la révolution qu'il fit, il suffit de rappeler qu'au moment même où il l'accomplissait, un homme d'un génie réel, mais infiniment moins large que le sien, émettait ce singulier axiome : « Qu'en peinture la *ligne*, c'est la probité, » et, pour l'école de M. Ingres, la *ligne* était une chose géométrique absolument synonyme du *trait*. Or rien ne diffère davantage, et une image rapide nous permettra de fixer les idées à ce sujet. Étant donné un lac très-limpide, reflétant un ciel très-pur, tous deux sont bleus, mais non d'un bleu identique, car le fond de l'eau, si profonde qu'elle soit, modifie, dans le lac, le reflet du ciel. Toutefois la nuance est très-faible et va en s'amoindrissant vers l'horizon, où les deux azurs semblent se confondre absolument. Il est impossible à l'œil de saisir la ligne matérielle, le *trait* que fait à l'horizon la surface de l'eau, et l'esprit sait néanmoins à merveille où elle est. Car la différence entre le ton du ciel et celui du lac a

beau diminuer à mesure que le regard s'allonge, elle n'est rigoureusement nulle qu'à l'infini. Cette ligne est une limite, une façon d'asymptote. Elle existe là où aucun trait ne pourrait l'atteindre et la fixer. Elle résulte des valeurs relatives de deux tons qui tendent à s'identifier.

Eh bien, c'est par cette façon de comprendre la ligne comme une chose immatérielle résultant pour l'esprit de l'impression multiple des couleurs sur l'œil, que l'école moderne de figure — j'entends celle qui marche en avant — diffère essentiellement de l'école qui l'a précédée. Quel maître fut Delacroix dans cet art de dessiner les choses sans en préciser puérilement le contour! Ainsi conçu, le dessin ne s'arrête pas à la séparation des objets de nature différente, mais il vit sur la surface tout entière de chaque objet, au même degré, également précis partout, comme dans la nature elle-même. Car il est plus sensible mille fois que le trait, ce moyen d'accuser les reliefs par des variations tour à tour insensibles et violentes de tonalité. Là fut, de tout temps, le grand secret des coloristes, et je ne sais rien de plus naïf que de s'étonner, comme je l'ai entendu faire vingt fois, qu'ils aient toujours paru s'entendre pour mépriser *la ligne. La ligne!* mais ils ont mieux que cela, pour dessiner.

Bien que les œuvres groupées dans ce catalogue aient été, à quelques exceptions près, imposées par des personnalités incontestables, une parenté voulue, rien n'égale cependant leur variété. C'est que les écoles ne se forment plus, comme autrefois en Italie, par un enseignement matériel, mais résultent d'un état voisin des esprits, nullement exclusif d'ailleurs d'individualisme et analogue au mouvement qui pousse une foule vers un spectacle nouveau. Chacun y marche de son pas et

par le sentier de sa fantaisie. Un caractère très-particulier de l'école qui nous occupe est de s'être développée d'une façon commune, spontanée, sur tous les points pour ainsi dire à la fois et sans contact apparent de ses membres. Son épanouissement dans le paysage, le seul encore complet aujourd'hui, s'est effectué comme un phénomène de la nature, parmi la floraison des réalités printanières. Comme la lumière diffuse des aurores qui n'éveille de rayonnements que sur quelques surfaces réfléchissantes et n'éclaire que l'atmosphère, le talent est venu à tous, général au point de paraître inconscient, un peu diffus aussi, et semblant aussi tomber de l'air lui-même. Mettre en relief les personnalités où s'est le plus vivement accrochée sa clarté est un des buts de cette publication.

Le fait de cette identité de préoccupations produisant, chez des esprits qu'aucun autre terrain commun ne rassemble, une sorte de parenté artificielle n'est pas d'ailleurs nouveau dans l'histoire de l'art. On le retrouve à l'époque de la Renaissance, dont les analogies avec la nôtre sont frappantes, et dans tous les ordres d'idées. On le retrouve même dans l'histoire de la science, qui relate plusieurs exemples de grandes découvertes effectuées, en même temps, sur des points différents du globe, par des hommes n'ayant aucunes relations matérielles entre eux. Si quelque chose témoigne de la nature divine des choses de l'esprit, c'est assurément ces invasions latentes de la vérité, à travers l'espace, dans la lumière commune.

Les grands génies tels qu'Eugène Delacroix sont les admirables instruments de ces révélations nécessaires au développement de l'âme humaine. Ils apportent les moyens de réalisation à ceux qu'a blessés le mal du renouveau et les arrachent à l'anéantissement du rêve. Chez les peuples dont les destinées

artistiques ne sont pas épuisées, ils apparaissent au déclin des traditions, qu'ils culbutent du rajeunissement de leur pensée. Mais si grand que soit leur rôle, il n'atteint pas la création du mouvement intellectuel qu'ils symbolisent. La source en est plus haut encore; ils ne sont pas la lumière, n'étant pas encore des dieux, mais ils ouvrent la fenêtre sur les horizons d'où elle rayonne. Leur force consiste à n'en pas être eux-mêmes éblouis.

Que le lecteur qui a hâte de tourner les pages imprévues de cet album sans fin nous pardonne la longueur des généralités qui précèdent. Elles étaient nécessaires pour affirmer la révolution admirable dans la peinture à laquelle il nous est donné d'assister et dont cette galerie enregistre les premiers fastes. Nous ne l'y conduirons pas par la main, sa fantaisie devant être son meilleur guide, mais, cicerone peu loquace, nous nous bornerons à lui signaler les chemins que nous avons suivis nous-même, les grands seulement, ceux où nous nous sommes le plus longtemps arrêté et que nous avons parcourus le plus de fois.

Le premier de ceux-là est assurément celui qui conduit devant les fragments importants de l'œuvre de Delacroix réunis ici. C'est sous l'égide de ce nom glorieux aujourd'hui, du plus contesté des artistes au temps de sa laborieuse carrière, qu'est directement placée l'œuvre militante des chercheurs contemporains. Nul d'entre eux n'aura subi plus que celui-là les morsures aiguës de la critique routinière et le poids des mépris ignorants de la foule. Mon Dieu, que l'éducation du public est lente à faire et de quel défaut de mémoire est doublé son goût pour la raillerie facile! Les générations se succèdent, et pas une n'a l'heureuse idée de léguer à la suivante une saine méfiance

dans les jugements. Chez l'individu, l'étonnement est le résultat invariable de l'imprévu ; mais la foule, elle, a le don de s'étonner vingt ans de suite d'un spectacle identique. La conviction de l'artiste qui s'affirme ne la désarme pas, et jamais le soupçon ne lui vient que cette obstination soit le sentiment d'une force réelle, ce qui est pourtant le plus souvent. Le précieux trésor de gaieté que celui que n'épuise pas une surprise de si longue durée !

Mais il en est une plus longue encore, — je veux dire éternelle, — celle que nous devons au souvenir des dédains et des négations dont quelques-uns des chefs-d'œuvre exposés sous nos yeux ont été l'objet. Ce n'est pas à un palais national qu'il a fallu arracher cet admirable *Saint-Sébastien,* dont une des figures principales était comme le premier jet de la *Médée,* et qui demeure une des plus puissantes études de nu de l'art français, en même temps qu'un paysage absolument nouveau dans la légende du grand paysage ! Était-il bien connu aussi ce beau groupe de l'*Ensevelissement du Christ,* où l'une des scènes le plus souvent traitées de la Passion était rajeunie à la façon violente de Rubens, mais avec je ne sais quelle austérité plus magistrale encore ? Un poëte dont le privilége fut de penser très au delà des impressions communes et dont les admirations étaient comme un brevet d'impopularité, Charles Baudelaire, dont le nom mérite d'être associé à celui de Delacroix par l'enthousiasme véhément qu'il lui voua, avait assurément vu cette superbe esquisse de la *Barque de Don Juan* quand il écrivit les beaux vers descriptifs que terminent ceux-ci :

Mais le calme héros, penché sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

Dieu merci, les *Convulsionnaires de Tanger*, ce dernier mot du paysage oriental et de la composition dramatique, le *Goëtz de Berlichingen*, cette merveille de mouvement et de mise en scène, n'ont besoin d'être cités que pour mémoire. C'est aux sources pendues aux cimes les plus élevées que ce grand génie puisait ses inspirations coutumières, et son œuvre tout entier témoigne des hauteurs qu'habitait sa pensée. Les poëtes de race, Byron, Goëthe, Shakespeare, étaient ses familiers, et, s'il se mesurait à la légende antique, c'était pour en égaler les plus admirables inventions. Je n'en veux pour preuve que les quatre panneaux décoratifs, beaucoup moins connus, dont M. Laguillermie nous donne une si belle traduction sur cuivre. Ils nous montrent les *Quatre saisons* dans des scènes mythologiques : le *Printemps* dans un souvenir d'Orphée, courant au secours d'Eurydice qu'un serpent a mordue; — l'*Été* dans la métamorphose d'Actéon surprenant Diane dans la fraîcheur du bain; — l'*Automne* dans la douleur d'Ariane que vient consoler le doux Bacchus couronné de pampre; — l'*Hiver* dans les fureurs de Borée que Junon soulève contre la flotte troyenne :

. . . . . . Cavum conversa cuspide montem
Impulit in latus.

Ces quatre grandes pages allégoriques sont écrites dans la dernière manière de Delacroix, d'un style impétueux et heurté. L'impression qui en demeure dans l'esprit n'en est pas moins d'une sérénité singulière, prise à la nature même de ces sujets héroïques dont l'essence est une impérissable majesté. On y trouve le paysage historique tel qu'il l'avait inventé à nouveau pour les besoins de son propre génie, c'est-à-dire large, profond, tourmenté comme les scènes mêmes qu'il

encadre, un accessoire vivant, vibrant, animé, et qu'un grand souffle panthéiste traverse. Nul ne sut mieux que lui faire vivre le décor de cette grande vie, indifférente aux douleurs humaines, mais qui est comme le tourbillon où elles passent et se lamentent.

J'ai dit son influence sur le paysage contemporain, dont il précisa les recherches d'exécution en les résumant dans celle de la rigueur des relations de tonalité; mais il n'est que juste pourtant de reconnaître à celui-ci des maîtres d'une originalité incontestable. S'il en est un qui, comme Eugène Delacroix, ait possédé le don de mêler, dans une harmonie savante, l'existence des choses à celle des êtres, c'est assurément Corot. Que le charme de sa peinture, pour être invincible, est malaisé à définir! C'est, si vous voulez, la sérénité des choses dans le mouvement de l'air; c'est aussi la béatitude des êtres dans la sérénité des choses. Il semble qu'à certaines époques, exilé de nos goûts par l'ennui des traductions académiques, le beau souvenir de la vie antique se réfugie sous le front d'un rêveur, André Chénier le poëte ou Jean-Baptiste Corot le peintre. C'est invariablement sous la forme idyllique que nous revient le doux proscrit sur l'aile d'un vers de Théocrite ou de Virgile. Celui qui chante dans la mémoire devant l'œuvre de Corot est de Virgile, emprunté à l'églogue poignante de *Gallus* :

Hìc gelidi fontes, hìc mollia prata, Lycori,
Hìc nemus. . . . .

« Là sont des fontaines glacées, là de molles prairies, ô Lycoris, là un bois profond. »

Mais que font à Lycoris infidèle la fraîcheur des sources,

l'épaisseur de l'herbe et le mystère de la forêt? Ainsi, qu'importe au gros public de retrouver ces choses exquises dans l'œuvre d'un paysagiste contemporain! Mais les délicats, — et le nombre en va croissant, — savent que ce peintre-poëte est un maître. Ils lui savent gré de laisser rayonner si franchement sur son œuvre la lumière intérieure qui vit en lui, et, voyant les choses dans une atmosphère charmante, de ne pas arracher ce voile ambiant pour les mieux faire saisir aux analystes. On sait le charme de timbre particulier à certaines voix dont un imperceptible obstacle semble assourdir l'émission et flotter autour des notes ailées; un effet sympathique analogue est produit, pour l'œil, par la peinture de Corot. La lumière qui en jaillit traverse les transparences vibrantes d'un air chargé de vapeur ténues, qui sont comme les plis vainement accumulés d'une gaze idéale. Elle est surtout sensible sur ce que nous appellerons, si vous le voulez bien, ses paysages *blonds*. Mais il en est d'autres plus farouches et que noie une brume plus froide et plus profonde. Tel le *Macbeth*, dont les feuillages noirs ont la terreur des végétations où s'enfouissent les grottes sibylliques. Tel le décor que sa fantaisie a dressé souvent pour des scènes inconnues, mais que j'imagine toujours empruntées aux dramatiques conceptions du vieux Gluck, dont la parenté d'esprit avec Corot est saisissante.

Ce que la foule connaît moins, mais qu'il faudra bien qu'elle apprenne, c'est le Corot peintre de figures. Devant l'*Ariane* qui, couchée dans la majesté de son corps aux maternelles splendeurs, tend un oiseau à l'enfant qu'un tigre promène; devant ce tableau de la *Toilette* qui nous montre une nymphe séchant, au sortir du bain, les chastes fermetés de son corps virginal, il est impossible de méconnaître quel coloriste de la chair est ce peintre des feuillages aériens.

Corps féminin qui tant est tendre,
Polly, souef, si précieulx !

a écrit le vieux Villon.

Chair de la femme, argile idéale, ô merveille !

s'est écrié Victor Hugo dans un vers immortel. Ces épigraphes, qui semblent composées pour le Corrége, que Prud'hon aurait pu écrire au-dessous de quelques-unes de ses toiles, je ne vois aujourd'hui que M. Henner et Corot qui les puissent revendiquer comme leurs. Car il le possède à un point infini, notre cher paysagiste, le secret de ces tonalités fines et profondes, faites des chaudes couleurs de la vie, de l'épanouissement azuré des veines sous la blancheur de la peau, de la transparence morbide des chairs et de leur vibration sous le flux sacré du souffle, cette merveille du corps féminin sous son enveloppe de lis vivant. Il le possède à en donner l'impression ennoblie, c'est-à-dire plus vraie que la vérité même, cette forme étant le moule même de la beauté.

Je le répète, ce ne sera pas le moindre intérêt de cette publication d'avoir révélé ou, mieux, vulgarisé Corot sous cet aspect, un des plus grands de ce talent d'une souplesse infinie et qui ne paraît uniforme qu'à ceux qui ne regardent point. Uniforme, oui, — mais dans l'élévation du style, — ce qui n'est pas, que je sache, un défaut.

Le *style!* Il y aurait bien lieu, comme pour la *ligne,* de définir à nouveau ce vieux mot dont on a fait le synonyme d'une façon de recherche archaïque exclusive du style vrai dont la première condition est l'originalité. En peinture, le style est tout entier dans un certain caractère de noblesse qui ne vient

nullement du sujet, mais de la façon dont il est compris. C'est encore « l'homme », mais non pas ainsi que l'a entendu M. de Buffon. C'est « l'homme » pris dans un sens beaucoup plus général et apportant à la réalisation d'une œuvre d'art la préoccupation intellectuelle qui la consacre à ce point de vue. C'est l'empreinte de l'âme humaine saisissant une impression au passage et la marquant de son sceau avant de la rejeter dans le gouffre dont nos pensées sont les Danaïdes. Une œuvre d'art n'existe que revêtue de ce cachet. La pureté de l'image qu'y imprime l'esprit pour y laisser ainsi un peu de lui-même en mesure le style.

J'ai dit que Corot le possédait à un haut point, et je ne vois, dans le paysage contemporain, l'atteignant au même degré, que MILLET, cet autre poëte d'idylles, ce qui prouve, en passant, combien cette qualité tient peu à la nature des sujets choisis, car rien ne ressemble moins à l'églogue de Corot que celle de Millet. Celle-ci est toute moderne, très-rude, et cherchant moins la grâce que la puissance. Mais la hauteur où ce goût de la force la fait atteindre ne se mesure que du regard. Contemplez donc l'*Angelus*, et devant ces deux paysans que la prière incline au milieu du champ natal où le soleil les a brûlés tout le long du jour, jugez de quelles qualités d'âme est fait ce don des grands peintres : le style!

Nous le retrouvons égal dans le *Retour des champs*, cette grande page de la vie pastorale de tous les âges. Car il est contemporain d'Homère ce vieux berger qu'enveloppe un manteau sombre, et nous l'avons vingt fois rencontré sur notre chemin. C'est l'antique ami des étoiles, qui, seules, le regardent avec des clignotements attendris, pendant les nuits sereines. C'est lui qui mesure la dureté des temps, le pasteur

qui n'a de toit certain que le ciel. Un des priviléges du style est d'annihiler à peu près l'élément contingent dans l'aspect des êtres et des choses; il leur donne je ne sais quel caractère d'éternité contre lequel ne proteste ni le vêtement ni aucun autre stigmate du temps.

N'est-elle pas aussi d'une allure héroïque cette petite *Gardeuse d'oies* qui s'appuie au tronc d'une yeuse, tandis que son troupeau bruyant l'enveloppe, celles-ci fendant l'eau comme des carènes à la poupe triomphale et celles-là tendant leurs cous retentissant vers le ciel comme des trompettes? — Ces corbeaux qui s'abattent sur le givre aux étincelles froides, aux mornes scintillements, comptent sans doute, parmi eux, celui auquel le guerrier Yalmar avait confié son cœur saignant pour l'apporter à la fille d'Ymer, comme dans la belle légende de Leconte de Lisle. *La Mort et le Bûcheron* laisse bien loin, comme impression, l'aimable fable de la Fontaine, et ce squelette vêtu est le plus terrible que je connaisse. Il y a ici quelque exaspération dans le style, mais qui ne va pas jusqu'au mélodrame.

Une simplicité majestueuse, une poésie singulièrement primitive et savoureuse caractérise celui de ces humbles personnages de l'existence agreste que nous montrent *la Baratteuse, la Porteuse de seaux, la Leçon de tricot, le Rentreur de fumier*. Millet, peintre de figures, nous apparaît dans tout cela merveilleusement sobre et sincère. Dans ses deux *Environs de Cherbourg*, il se montre un des plus audacieux paysagistes du temps.

Ce mot d'audace amène tout naturellement sous notre plume le nom de Théodore Rousseau, dont l'œuvre est repré-

senté ici par plusieurs morceaux très-importants. Mais, si puissant que soit cet œuvre, il est loin d'offrir le même caractère de généralité que ceux de Corot et de Millet. Chez ces deux artistes, le don de poésie s'attache à tout ce qu'ils ont touché; ils le portent en eux, si large et si expansif, qu'ils semblent le répandre sur leur chemin, comme les astres versent la lumière. Ce don est infiniment plus localisé chez Théodore Rousseau et ne se manifeste le plus souvent que par la recherche d'effets déterminés. Il y a entre eux et lui la même différence qu'entre les grands lyriques, pour qui tout est sujet de poëme, et les poëtes du théâtre, dont la synthèse est toujours précédée d'une analyse. Chez Corot et chez Millet la nature est toujours une idylle ou une ode; elle atteint quelquefois le drame chez Théodore Rousseau, mais quel drame et de quelle saisissante réalité! Le décor en est, d'ordinaire, le vaste incendie de l'horizon et les personnages en sont les spectres noirs des arbres échevelés. La moindre exagération de l'élément humain, dans ces compositions émouvantes, le conduirait tout droit au fantastique; mais un sentiment profond du réel l'a toujours détourné de cet écueil. C'est bien le dernier rayon du soleil et non le sang de quelque géant qui rougit les flaques d'eau dont la route est traversée. C'est le bois, rien que le bois calme et profond qui verse, au penchant du chemin, le mystère de son ombre. C'est la grande vie des choses présentée sous son aspect le plus vibrant, mais n'atteignant pas à la vie des êtres; le génie de Rousseau est d'être demeuré vrai à travers ces violentes interprétations.

Son chef-d'œuvre, à ce point de vue, me paraît être sa *Forêt d'hiver*, dont l'eau-forte passera sous les yeux du lecteur. L'impression en est vraiment d'une puissance inouïe : ces branchages morts qui se croisent et s'enchevêtrent comme

les débris d'un immense ossuaire, treillageant le ciel rouge et froid tout ensemble d'un couchant de décembre, cette mélancolie des paysages hibernaux, que l'horreur de la nuit menace, cette fuite des êtres vivants que le vol des corbeaux rhythme dans l'air, tout cela est d'un aspect saisissant, inexorable. Le drame est là, immédiat, formidable et discret; le grand drame des frondaisons décapitées par les bises automnales, des gazons ensevelis vivants sous l'avalanche des feuilles mortes, des végétations charmantes tranchées vives, au revers des fossés où l'eau courait, par la glace coupante; — le grand drame de l'hiver tyrannique violentant toutes choses, vêtu de l'hermine des neiges et armé de la faux de la Mort!

On trouve, dans l'œuvre qui nous occupe, des pages plus calmes que celle-là, mais je n'en sais pas d'absolument sereines. Dans la toile que M. Brunet Debaines a gravée une certaine tranquillité règne, — mais les terrains violemment déchirés par place, l'absence des feuillages aériens que la brise seule a caressés, la nudité de certains aspects, tout encore y témoigne du tempérament dramatique de Théodore Rousseau, un maître assurément et un grand maître, mais qu'il faut admirer en s'étonnant.

Avec une fougue beaucoup plus apparente, le talent de Jules Dupré comporte infiniment plus de bonhomie. La maestria du faire y atteint parfois de singuliers bonheurs, et parfois l'exécution semble s'y embarrasser tout à coup. Le parti pris prend certains aspects de maladresse, puis se justifie soudain par d'incomparables beautés. La certitude de l'effet est moins grande que chez Rousseau, mais l'effet n'y est guère moins cherché. C'est de l'art viril, s'il en fut, que le sien, de l'art viril et passionné. Il est impossible d'en mieux rendre l'impres-

sion que ne l'a fait M. Boilvin sur le cuivre. Voyez plutôt ces grands arbres au bord d'une eau dormante, où leur image reflétée tombe en masse noire et opaque. La surface de la mare semble un métal poli par places seulement, rugueux ailleurs et accrochant la lumière à ses aspérités. Les feuillages aussi, que le vent a fouillés par endroits, semblent impénétrables à d'autres. Ces alternatives de plénitude et de découpage sont fréquentes chez Jules Dupré.

Au-dessus des grands chênes, le ciel, effroyablement chargé, se rassérène soudain et cotoie l'horizon, d'une nappe limpide. Nous avons tous rêvé quelquefois que, derrière le ciel et plus haut, une grande voûte, toute faite de lumière, doublait sa voûte d'azur. Les astres étaient alors les simples déchirures de ce voile et des trous par où le firmament nous laissait entrevoir son admirable doublure de feu. Cette conception, qui nous représente le ciel visible comme l'immense toile du théâtre que la Mort nous ouvrira, ne manque certes pas de poésie.

Les toiles de Jules Dupré avec leurs lumières soudaines et leurs ombres enveloppantes donnent un peu de cette impression.

Diaz devait figurer dans cette galerie. — Parmi les maîtres? — Assurément, mais à la condition de n'avoir point d'élèves. Les dons de ce merveilleux coloriste sont si profondément personnels qu'ils ne se peuvent certainement enseigner. Son œuvre est de ceux qu'il faut admirer mais en se gardant bien d'en rien conclure. Ne demandez donc pas à ce bel enfant pourquoi sa tête se penche sur le sein nu d'une nymphe blonde où son baiser vibre parmi la lumière. Il vous montrera

le sol jonché de fleurs qui parfument et le feuillage peuplé d'oiseaux qui chantent sans avoir de raison à donner à personne pour cela.

Le charme est à soi-même sa raison suffisante. C'est en quoi il ressemble de loin à la Beauté. C'est rendre simplement justice à M. Courbet que d'affirmer la place importante qu'il occupe dans la légende du paysage contemporain. Cet artiste n'est ni un lyrique comme Corot, ni un dramatique comme Rousseau, ni un didactique comme Dupré, ni un charmeur comme Diaz, ni un penseur comme Millet. Il est lui-même. La façon dont il comprend la nature est empreinte de plus de sérénité que de passion. Le *Chêne d'Ornans* est une œuvre typique, à ce point de vue, et que lui seul pouvait rendre intéressante. La *Source de la Loue* est un motif qui comportait une interprétation plus commune que ses qualités de maestria ont rendue puissamment originale. J'en ai entendu admirer, sans invraisemblance, la composition. Car ce n'est pas le hasard qui a poussé, dans ce gouffre, la barque du pêcheur de truites ni choisi, pour éclairer ce coin de paysage, l'heure où les lumières obliques du ciel s'étalent sur l'eau en nappes métalliques et diamantent les parois aiguës de la grotte. Pour être calme l'amour des choses de la nature n'en impose pas moins certaines élévations instinctives de la pensée. Il y a place pour un poëme dans le mystère de cette caverne dont un flot noir et profond baigne les assises moussues. Le style, tel que nous l'avons défini, vient souvent à qui a le moins souci de le chercher.

Et ceci nous conduit à parler d'un groupe d'artistes plus étroitement contemporains encore, — car tous sont jeunes, — et qu'il y avait bien quelque audace à représenter, par des reproductions multiples, dans cette galerie que consacre l'au-

torité de noms si glorieux. Après tout, cette audace n'est qu'équité et mérite que l'honneur d'avoir salué, de si loin, une des grandes espérances de l'art moderne, la paye un jour. Au premier abord on distingue mal ce qui différencie la peinture de M. Monet de celle de M. Sisley et la manière de ce dernier de celle de M. Pissaro. Un peu d'étude vous apprend bientôt que M. Monet est le plus habile et le plus osé, M. Sisley le plus harmonieux et le plus craintif, M. Pissaro le plus réel et le plus naïf. Mais nous n'en sommes pas à ces nuances. Ce qui est certain, c'est que la peinture de ces trois paysagistes ne ressemble en rien à celle d'aucun des maîtres qui nous ont occupés; qu'on ne lui trouve d'ancêtre, lointain par la ressemblance sinon par le temps, et très-indirect, que M. Manet; qu'elle s'affirme avec une conviction et une puissance qui nous impose le devoir d'en tenir compte et de définir ce que nous appellerons, si vous le voulez bien, son côté *découverte*.

Ce qui frappe, tout d'abord, en la regardant, c'est la caresse immédiate que l'œil en recueille; — elle est harmonieuse avant tout. Ce qui la distingue ensuite, c'est la simplicité de ses moyens d'harmonie. On découvre, en effet, bientôt que le secret en est tout entier dans une observation très-fine et très-exacte des relations des tons entre eux. C'est, en réalité, la gamme reconstituée d'après les travaux des grands coloristes de ce siècle, une sorte d'ouvrage analytique, mais qui ne change pas la palette, comme on pourrait le croire d'abord, en un banal instrument à percussion. Car le sens de ces relations, dans leur justesse étroite, est un don très-particulier et qui constitue précisément le don du peintre. L'art du paysage ne court aucun danger de vulgarité par cet ordre de recherches, mais il en recevra des qualités qui, pour être élémentaires, n'en ont pas été moins rares. Quand on aura chassé du chœur tout ceux qui

chantaient faux, le mal ne sera pas grand, je suppose; la place en sera plus large pour ceux qui arriveront avec des voix justes, et le trio dont je parle me semble avoir pour principal mérite de vulgariser l'usage du diapason.

C'est M. Monet qui, par le choix même de ses motifs, trahit le plus ses préoccupations dans ce sens. Il aime, sur une eau légèrement remuée, à juxtaposer les reflets multicolores du soleil couchant, des bateaux bariolés, de la nue changeante. Des tons métalliques dus au poli du flot qui clapote par petites surfaces unies miroitent sur ses toiles, et l'image de la rive y tremble, les maisons s'y découpant comme dans ce jeu d'enfants où les objets se reconstituent par morceaux. Cet effet, d'une vérité absolue et qui a pu être emprunté aux images japonaises, charme si fort la jeune école qu'elle y revient à tout propos. Mais l'élément nouveau qu'elle rapporte vaut mieux que cet enfantillage. Les intérieurs de village de M. Pissaro sont un exemple bien plus compliqué des résultats qu'on en peut attendre. Les épuiseront-ils — eux? — Non, sans doute, car nul ne sait qui posera à sa place définitive la pierre que chacun apporte au grand édifice. Cette incertitude constitue, dans les arts, une solidarité singulière. L'essentiel est de faire à chacun sa part, et c'est ce que nous avons tenté.

Ce qui paraît devoir hâter le succès de ces derniers venus, c'est que leur tableaux sont peints dans une gamme singulièrement riante. Une lumière blonde les inonde, et tout y est gaieté, clarté, fête printanière, soirs d'or ou pommiers en fleurs. — Encore une inspiration du Japon. — Leurs toiles peu chargées et de dimensions médiocres ouvrent, dans les panneaux qu'elles décorent, des fenêtres sur la campagne joyeuse, sur le fleuve chargé de barques fuyantes, sur le ciel

que rayent des vapeurs légères, sur la vie du dehors épanouie et charmante. Le rêve les traverse et, tout imprégné d'elles, s'enfuit vers les paysages aimés qu'elles rappellent d'autant plus sûrement que la réalité des aspects y est plus saisissante. C'est un art à la fois aimable et sincère que le leur. *Rara avis*, n'est-ce pas?

La première de ces qualités n'est pas celle qu'a toujours cherchée M. Manet, dont un sentiment de justice nous a déjà fait prononcer le nom. Nous ne voudrions choquer personne en affirmant que quatre de ses œuvres, dont la gravure fait partie de ce catalogue à la pointe, sont des tableaux absolument incontestables. Son *Toréador mort* est un chef-d'œuvre de dessin et la plus complète symphonie en noir majeur qui ait jamais été tentée. L'*Enfant à l'épée* est un superbe morceau de peinture; le *Joueur de guitare* est une des figures les plus vivantes de l'art contemporain. Quant à l'*Alabama*, c'est une marine dont la justesse vigoureuse ne trouve d'égale que dans celles d'Eugène Delacroix. On nous pardonnera d'être aussi explicite en parlant de cet artiste. Car c'est à lui que nous pensions en signalant ces étonnements artificiels dont la foule accueille périodiquement ce qui n'a plus le droit de la surprendre. Depuis le temps que M. Manet s'affirme dans sa voie, le moment est venu pour le public d'être convaincu, enthousiaste ou révolté, mais non ébahi. Qu'il ne regarde plus ses toiles ou les achète fort cher, mais ne se contente plus d'en être bruyamment curieux. Au fond, tout le monde sait fort bien que le peintre est sorti vainqueur de cette lutte. Il appartient encore à la discussion, mais plus à l'ahurissement.

Voilà ce que devrait apprendre à tous ceux qui regardent la peinture, le choix de ces quatre œuvres magistrales, réunies

ici, qu'une traduction simplifiée a dépouillées de toute étrangeté d'aspect, n'en laissant subsister que l'impression puissante et saine. Nous regrettons, quant à nous, et beaucoup, devant ces eaux-fortes, si habiles qu'elles soient, la couleur de M. Manet. Mais s'il faut apprendre, en deux fois, au public à connaître cet artiste, eh bien! la première épreuve est faite. Regardez!

Comme à M. Courbet, on a fait à M. Manet le procès des tendances psychiques, mais avec infiniment moins de raison apparente. L'*Enfant à l'épée* et le *Toréador mort* égalent les plus beaux portraits de Vélasquez par le style, et il sied bien aux enthousiastes d'Henri Regnault de trouver trivial le *Joueur de guitare*. Si nous apportons quelque âpreté à la défense de ces trois tableaux, c'est que, — nous le répétons, — ayant à définir leur mérite, c'est le mot « incontestabilité » qui viendrait précisément sous notre plume.

La suite prouvera quelle absence de parti pris est la nôtre, puisque nous allons réclamer pour M. Puvis de Chavannes la même justice que pour M. Manet.

Personne n'a jámais, je le crois, contesté à cet artiste les qualités d'âme et de composition qui constituent le poëte; mais beaucoup ne veulent pas qu'il soit un peintre. J'avoue cependant que, si le sentiment juste des rapports qui constituent l'harmonie des tons et la recherche de la ligne poursuivie, non pas dans la perfection enfantine du trait mais dans la vérité plastique des poses et l'aspect des silhouettes générales, ne constituent pas la personnalité d'un peintre, c'est à demander une définition nouvelle du mot. Avec tout le respect dû à d'anciennes admirations, nous dirons qu'il y a autre chose

dans M. Puvis de Chavannes qu'un rêveur charmant comme Ary Scheffer, ou un auteur dramatique subtilement adroit comme M. C.-L. Muller. Ce quelque chose, c'est le peintre précisément.

Ce qui, sans voiler ce quelque chose, constitue la personnalité de M. Puvis de Chavannes comme peintre de figure, c'est une façon, analogue à celle de Corot, de voir les êtres et les choses dans une atmosphère spéciale, et l'audace pareille de laisser rayonner un astre intérieur, une sorte de lumière poétique impossible à contenir, sur l'œuvre de ses mains; c'est de faire travailler celles-ci à la clarté de son esprit, comme à la lueur discrète d'une lampe cachée. Semblable encore à Corot, en ceci, la conception qu'il a du Beau est singulièrement virginale; c'est comme une jeune fille autour de laquelle ses mains vainement pieuses accumulent les plis d'une robe transparente.

Sa toile du *Faucheur endormi,* qui fait partie de cette collection est une idylle d'une composition tout à fait virgilienne. Farouche et la main flottante sur sa faux couchée, est-ce le Temps qui, sous le manteau sombre dont émerge seule sa barbe blanche, guette ce chœur charmant de jeunes filles? Deux d'entre elles ont quitté la ronde bruyante et, suavement enlacées, caressent de leur main libre, celle-ci un fruit, celle-là une fleur. Elles se baignent dans la lumière à travers la plaine ensoleillée, mais un grand bois de sapin garde à leur repos l'ombre hospitalière, au versant de la vallée fleurie.

Le même charme de conception caractérise *l'Espérance.* Dans un paysage aride où les croix accumulées sur des tertres

encore frais du travail impie de la pioche ont remplacé la végétation dévastée, une enfant en robe blanche, l'Innocence si vous voulez, avec je ne sais quelle tristesse prévoyante dans les yeux, tient un rameau vert dans sa main qu'elle tend vers la campagne. On dirait le buis bénit que le prêtre secoue sur des cercueils. Rien de plus recueilli que ce mouvement, de plus calme que ce regard.

Si frêle, une enfant, presque une âme!

a dit si excellemment le poëte François Coppée.

Telle est cette jeune fille, printemps vivant enfermé dans ce paysage d'automne, fleur pendue au seul rameau vert qui demeure dans ce coin ravagé, fleur penchée sur la terre, fleur du doux sol de la Patrie!

Bien des pages vont passer sous les yeux du lecteur signées de noms que je n'ai pas même cités. Mais la honte me prend d'avoir fait un liseur de qui ne voulait que feuilleter ces pages brillantes. L'œuvre était cependant de telle importance qu'il convenait d'en dire hautement et nettement le but. En deux mots le voici : affirmer les vrais maîtres de l'école moderne et désigner à l'attention du public les artistes contemporains qui en doivent continuer la gloire : *Una salus victis*. Hélas!

ARMAND SILVESTRE.

Janvier 1873.

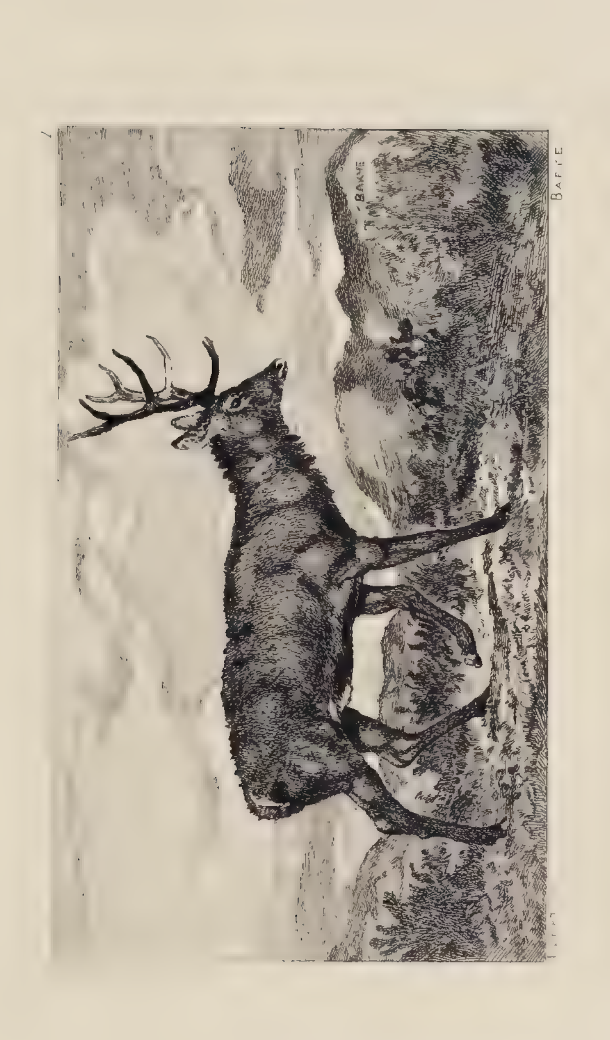
I

BARYE

CERF SUR PIEDS

Gravé par LE RAT

Hauteur, $0^m,15$. — Largeur, $0^m,25$



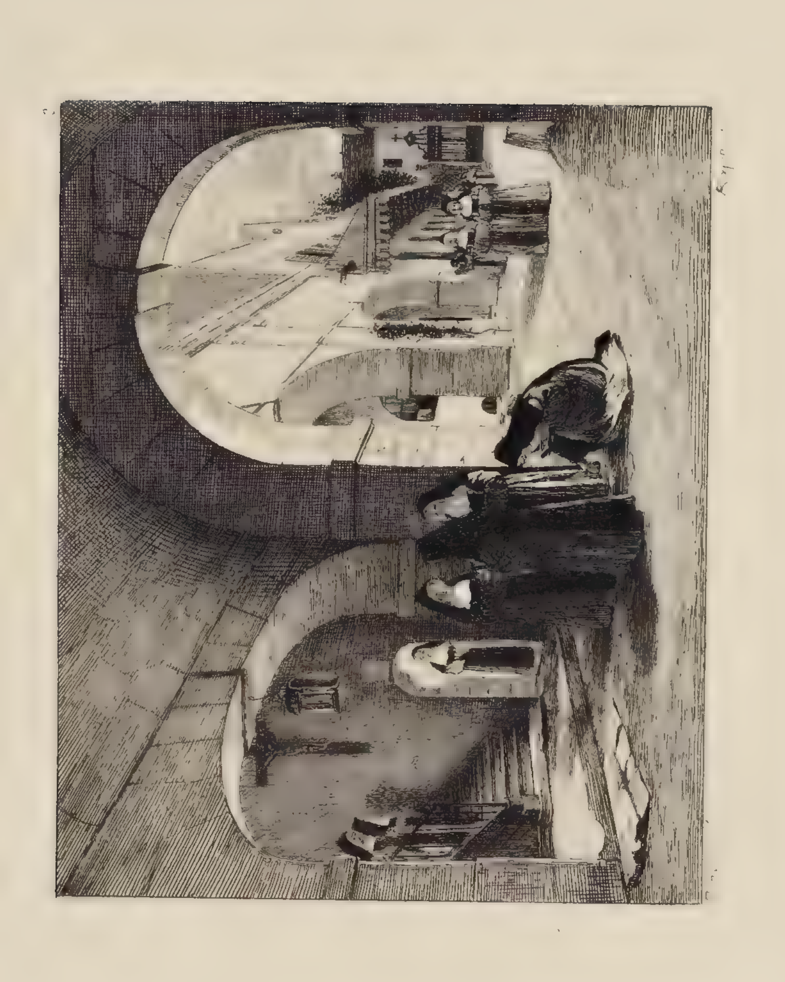
II

BONVIN (F.)

INTÉRIEUR DE COUVENT

GRAVÉ PAR RAJON

Hauteur, $0^m,80$. — Largeur, $1^m,00$



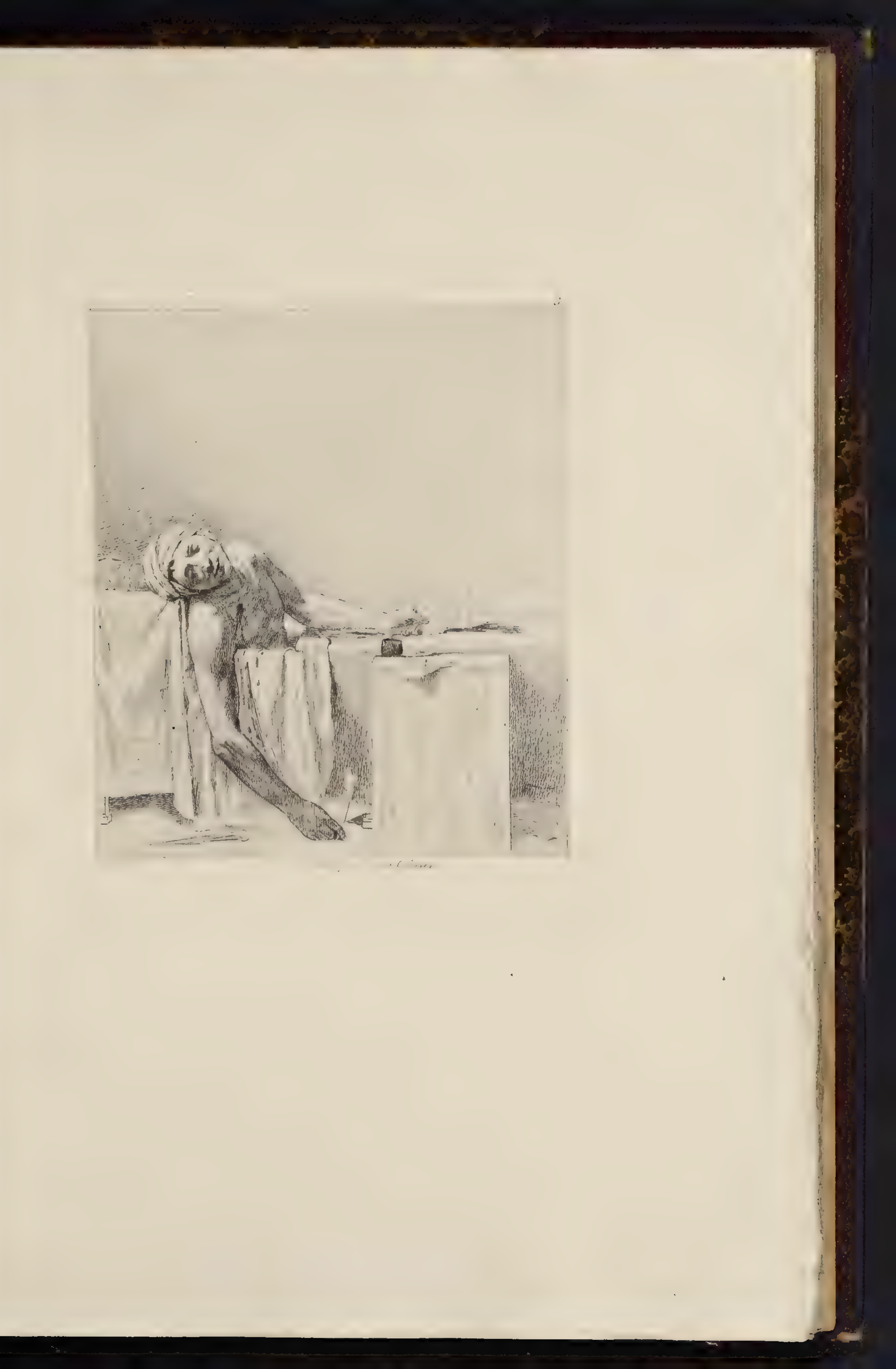
III

DAVID (Louis)

LA MORT DE MARAT

Gravé par CH. COURTRY

Hauteur, $1^m,55$. — Largeur, $1^m,33$



IV

FROMENTIN (Eugène)

LE BAC

Gravé par BOILVIN

Hauteur, $0^m,82$. — Largeur, $1^m,15$



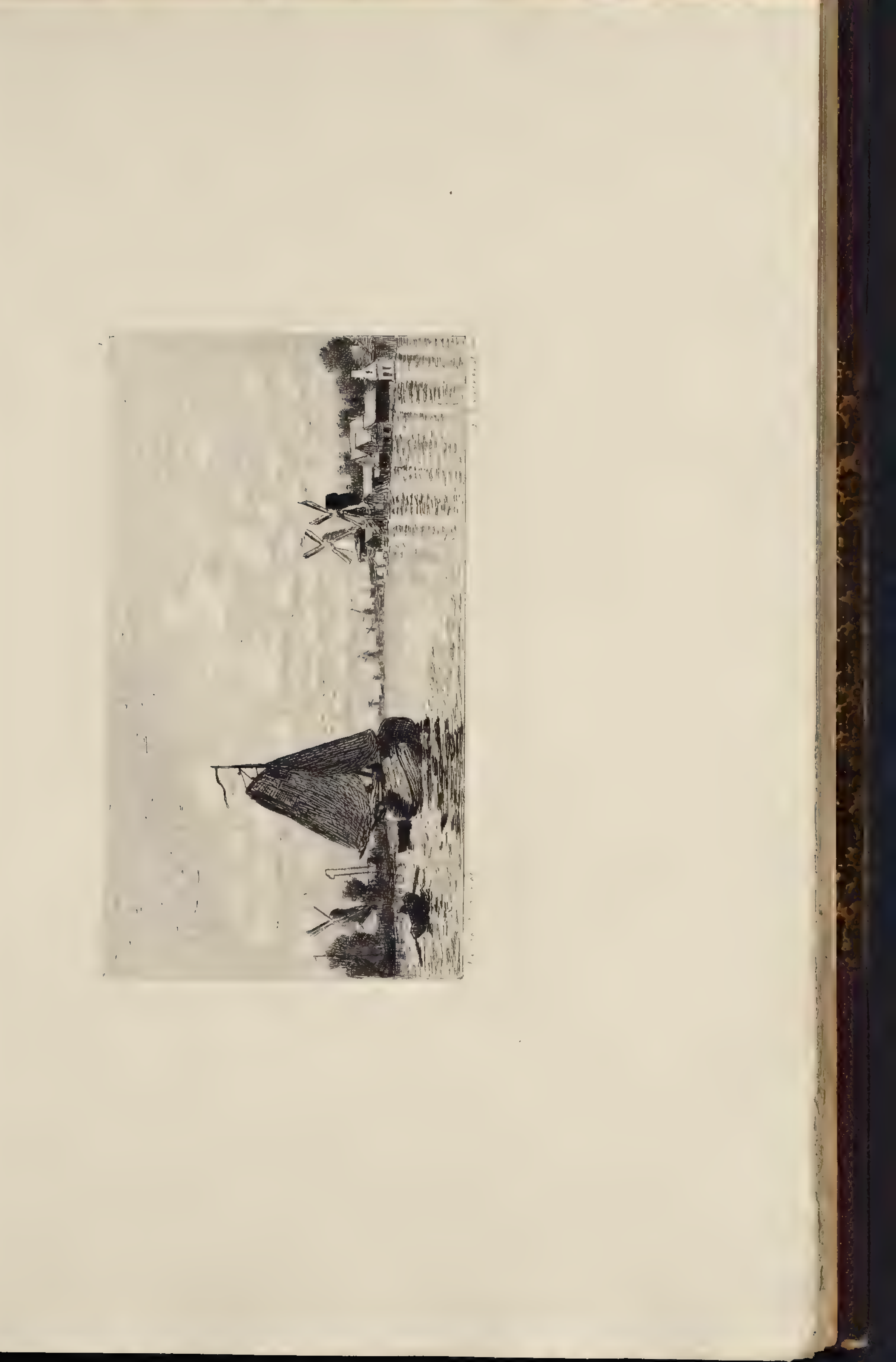
V

MONET (Claude)

MOULINS EN HOLLANDE

Gravé par GAUCHEREL

Hauteur, 0^{m},48. — Largeur, 0^{m},73



VI

PUVIS DE CHAVANNES

L'ESPÉRANCE

Gravé par BOILVIN

Hauteur, 1^m,00. — Largeur, 1^m,26



VII

TROYON

PATURAGE, EFFET DE SOLEIL

Gravé par DELAUNEY

Hauteur, 0m,82. — Largeur, 1m,17



VIII

COURBET

LE CHÊNE D'ORNANS

Gravé par H. LEFORT

Hauteur, $0^{m},90$. — Largeur, $1^{m},10$



IX

DELACROIX (Eugène)

LES CONVULSIONNAIRES DE TANGER

Gravé par LAGUILLERMIE

Hauteur, 1^m,13. — Largeur, 1^m,46



Delacroix pinxᵗ — Laguillermie sculpᵗ

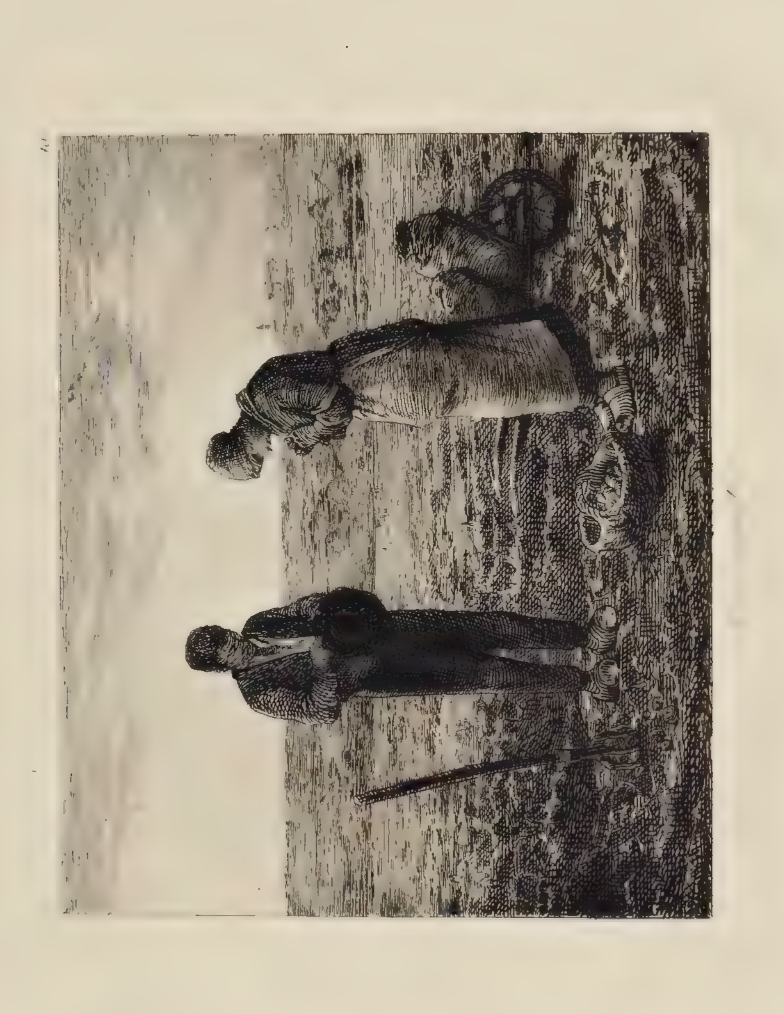
X

MILLET (J.-F.)

L'ANGELUS

Gravé par MARTINEZ

Hauteur, $0^{m},54$. — Largeur, $0^{m},65$



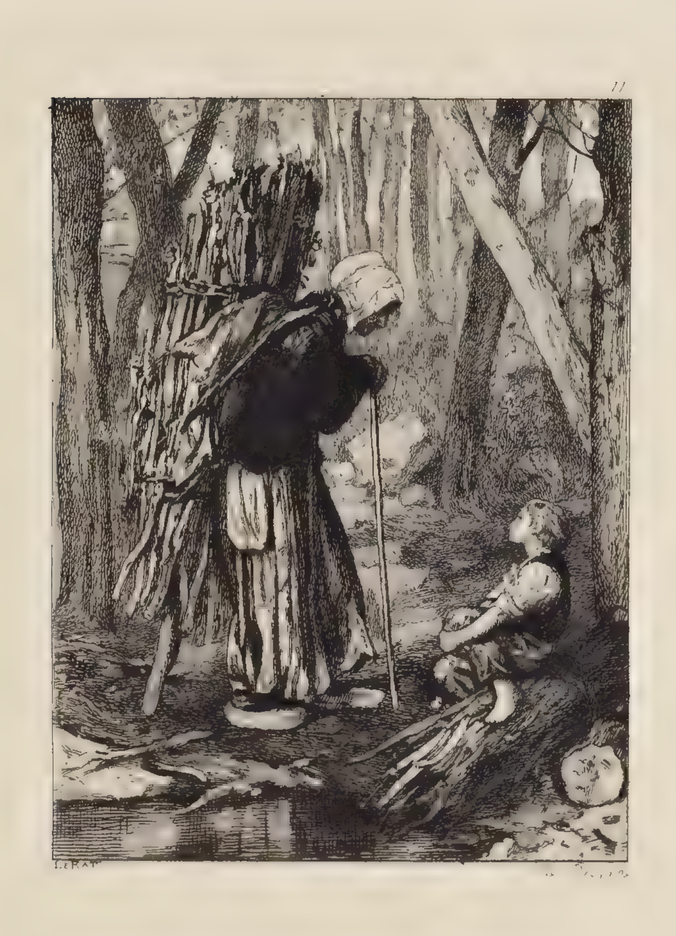
XI

DECAMPS

LA BUCHERONNE

Gravé par LE RAT

Hauteur, 0^m,34. — Largeur, 0^m,25



XII

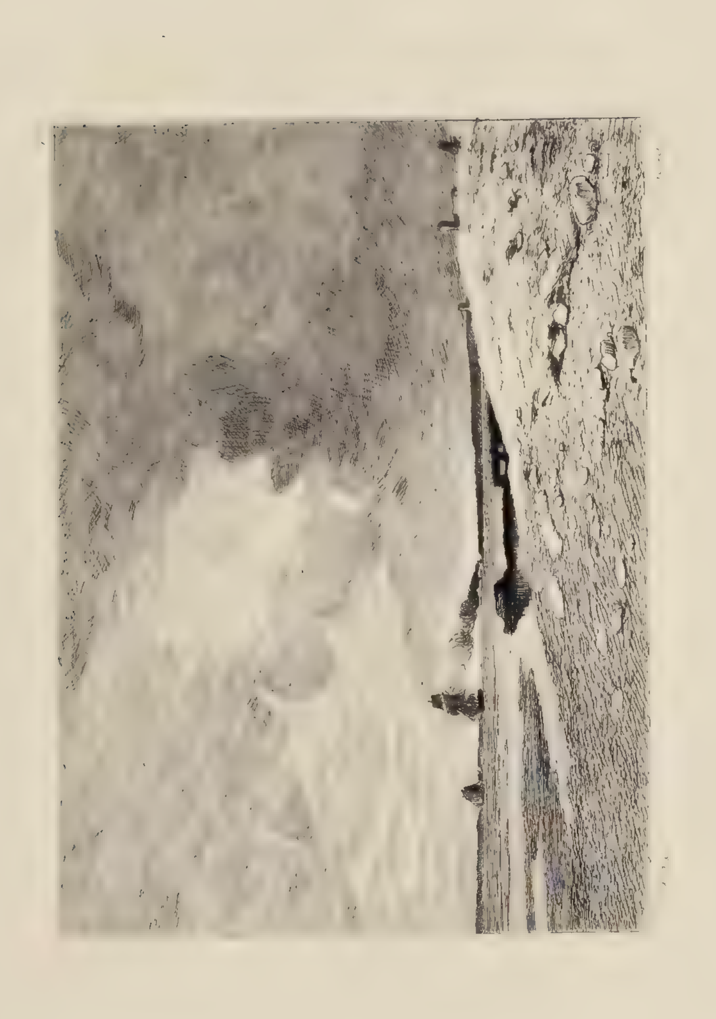
HÉREAU (J.)

PLAGE D'HONFLEUR

(*Mer descendante*)

GRAVÉ PAR GAUCHEREL

Hauteur, $0^{m},94$. — Largeur, $1^{m},28$



XIII

SISLEY

LA RIVIÈRE

Gravé par F. FLAMENG

Hauteur, $0^{m},50$. — Largeur, $0^{m},65$



XIV

PUVIS DE CHAVANNES

LE FAUCHEUR

Gravé par BOILVIN

Hauteur, 1^m,42. — Largeur, 1^m,03

56 x 40½ in.



XV

COROT

LE SOMMEIL DE DIANE

GRAVÉ PAR DELAUNEY

Hauteur, 2m,00. — Largeur, 1m,35


15
Corot
Delaunay

XVI

DELACROIX (Eugène)

L'ÉVÊQUE DE LIÉGE

(*Esquisse*)

Gravé par CH. COURTRY

Hauteur, $0^{m},30$. — Largeur, $0^{m},40$



XVII

DUPRÉ (Jules)

ARBRES MORTS

Gravé par RAJON

Hauteur, $1^{m},30$. — Largeur, $0^{m},98$



XVIII

ROUSSEAU (Th.)

LE CARREFOUR DE LA REINE BLANCHE

Gravé par BRUNET-DEBAINES

Hauteur, $0^m,43$. — Largeur, $0^m,64$



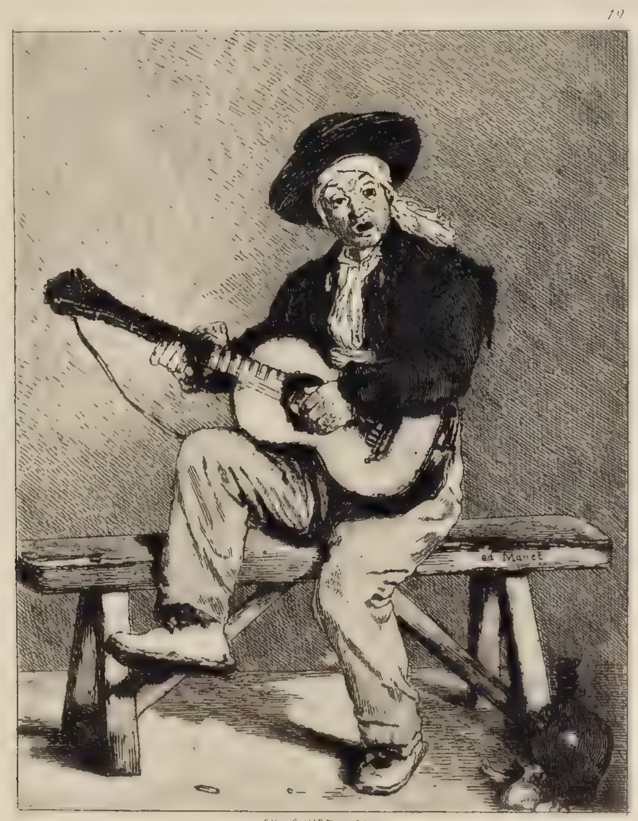
XIX

MANET

LE GUITARISTE

Gravé par CH. COURTRY

Hauteur, $1^m,52$. — Largeur, $1^m,13$



CH COURTRY SCULP

XX

MILLET (J.-F.)

LA FEMME A LA LAMPE

Gravé par LE RAT

Hauteur, $1^m,00$. — Largeur, $0^m,82$



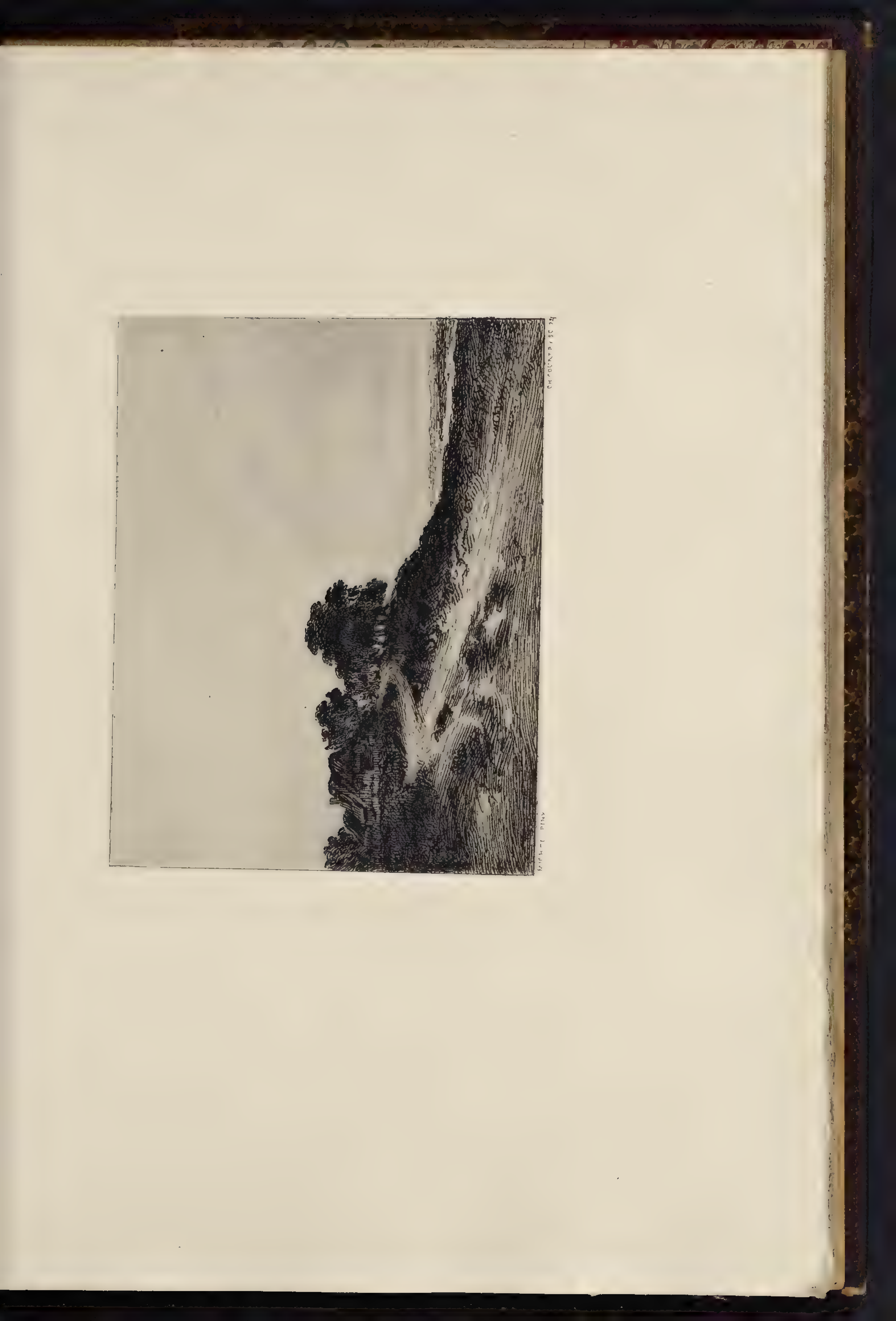
XXI

MICHEL (Georges)

LA CHAUMIÈRE DU COTEAU

Gravé par Ch. COURTRY

Hauteur, 0m,51. — Largeur, 0m,68



XXII

PRUD'HON

LE TRIOMPHE DE BONAPARTE

(*Esquisse*)

Gravé par François FLAMENG

Hauteur, 0^{m},98. — Largeur, 1^{m},17



XXIII

STEVENS (Alfred)

LA MENDICITÉ

Gravé par BOILVIN

Hauteur, 1^m,32. — Largeur, 1^m,60



XXIV

ROYBET

LE MOUSQUETAIRE

GRAVÉ PAR FRANÇOIS FLAMENG

Hauteur, $0^m,61$. — Largeur, $0^m,50$



XXV

TROYON

CHIENS D'ÉCOSSE

GRAVÉ PAR CH. COURTRY

Hauteur, $0^{m},90$. — Largeur, $1^{m},10$



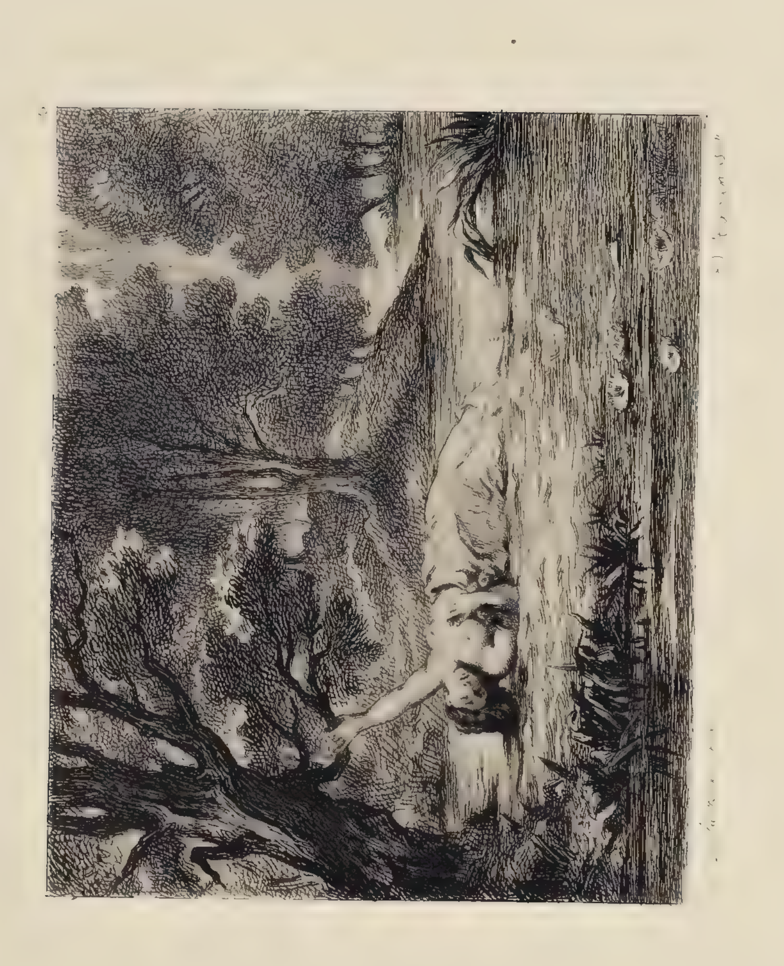
XXVI

DELACROIX (Eugène)

OPHÉLIE

Gravé par Ed. HÉDOUIN

Hauteur, $0^{m},52$. — Largeur, $0^{m},64$



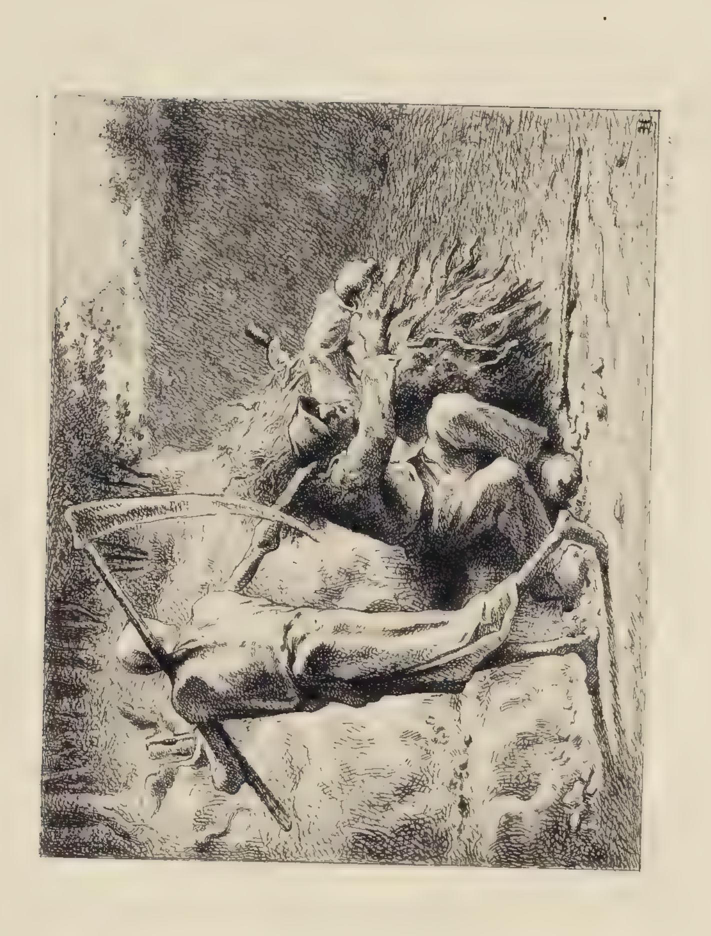
XXVII

MILLET (J.-F.)

LA MORT ET LE BUCHERON

Gravé par Éd. HÉDOUIN

Hauteur, 0^{m},80. — Largeur, 1^{m},00



XXVIII

COURBET (G.)

LA MARE AUX ROCHERS

Gravé par TRIMOLLET

Hauteur, 1m,20. — Largeur, 1m,60



XXIX

COROT

APRÈS LE BAIN

GRAVÉ PAR BOILVIN

Hauteur, $0^m,39$. — Largeur, $0^m,60$



XXX

MANET

LE PORT DE BOULOGNE

Gravé par GAUCHEREL

Hauteur, $0^{m},80$. — Largeur, $1^{m},00$



XXXI

DIAZ

MARE DANS LA FORÊT

(Fontainebleau)

Gravé par Marie DUCLOS

Hauteur, $0^{m},97$. — Largeur, $1^{m},30$


Diaz

XXXII

COROT

LA TOILETTE

Gravé par BRACQUEMOND

Hauteur, 1m,40. — Largeur, 0m,80



XXXIII

FANTIN-LATOUR

LE COIN DE TABLE

Gravé par LE RAT

Hauteur, $1^{m},60$. — Largeur, $2^{m},25$



XXXIV

DUPRÉ (J.)

INTÉRIEUR DE FORÊT

GRAVÉ PAR GREUX

Hauteur, $0^{m},97$. — Largeur, $1^{m},30$



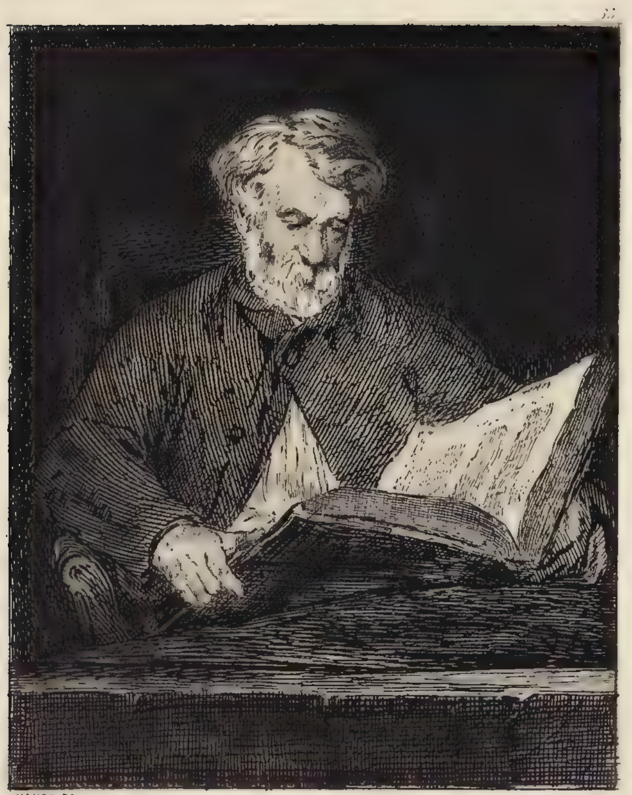
XXXV

MANET

LE LISEUR

Gravé par Ch. COURTRY

Hauteur, 0^m,98. — Largeur, 0^m,80



MANET P^o^ CH COURTRY SC 72

XXXVI

PISSARRO

LA MAISON DU GARDE

Gravé par Henri LEFORT

Hauteur, 0m,46. — Largeur, 0m,55



XXXVII

DELACROIX (Eugène)

L'AMENDE HONORABLE

Gravé par BOILVIN

Hauteur, $1^{m},30$. — Largeur, $1^{m},60$



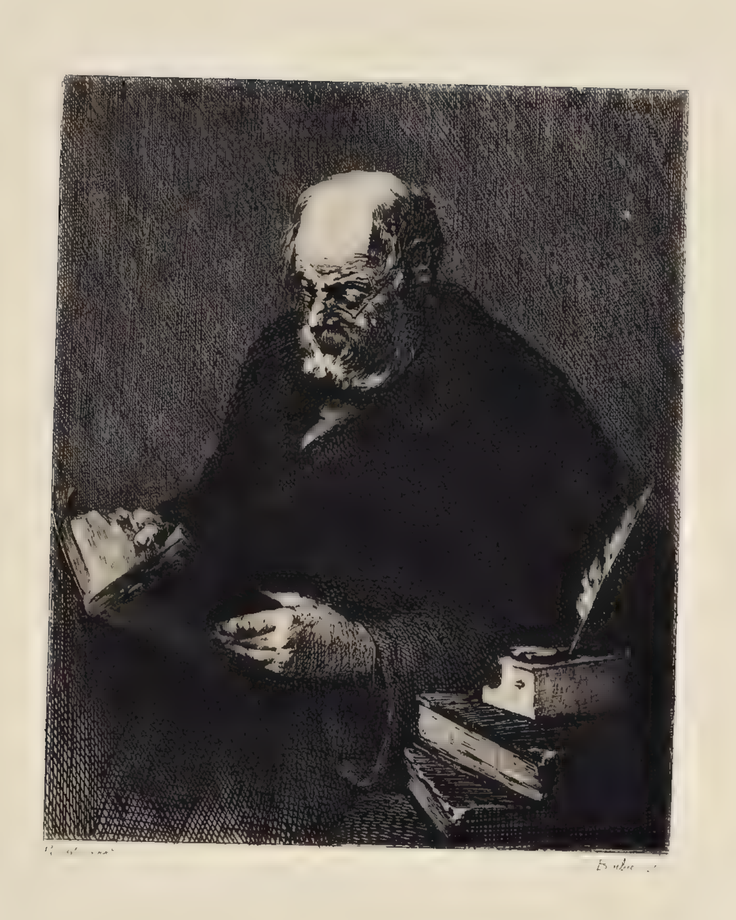
XXXVIII

RIBOT

LE PHILOSOPHE

Gravé par BOILVIN

Hauteur, 1m,00. — Largeur, 0m,80



XXXIX

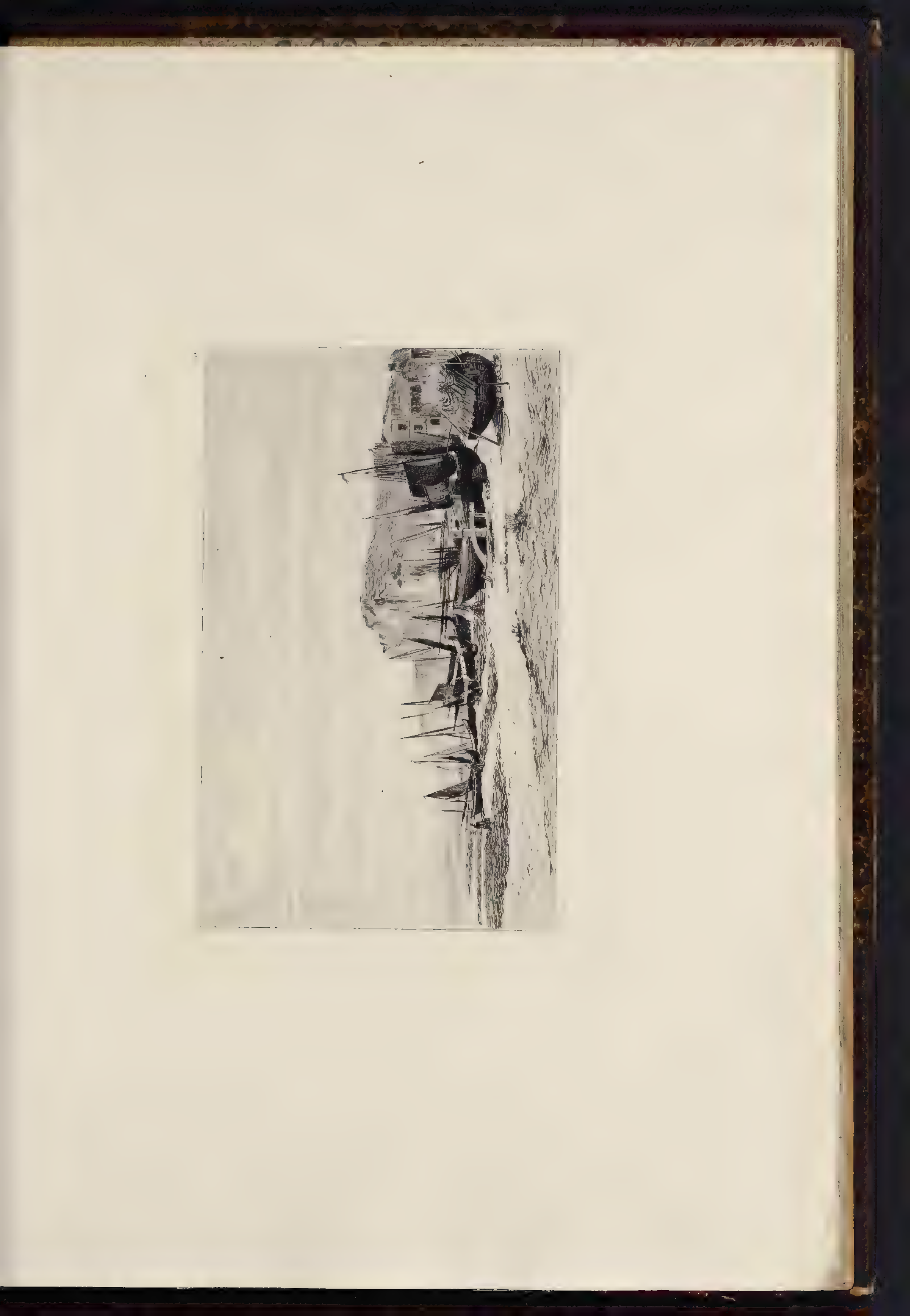
VERNIER

BARQUE DE PÊCHEURS

(*Fécamp*)

Gravé par GAUCHEREL

Hauteur, $0^{m},85$. — Largeur, $1^{m},42$



XL

MILLET (J.-F.)

LA BERGERIE

Gravé par LAGUILLERMIE

Hauteur, 0^{m},46. — Largeur, 0^{m},63



XLI

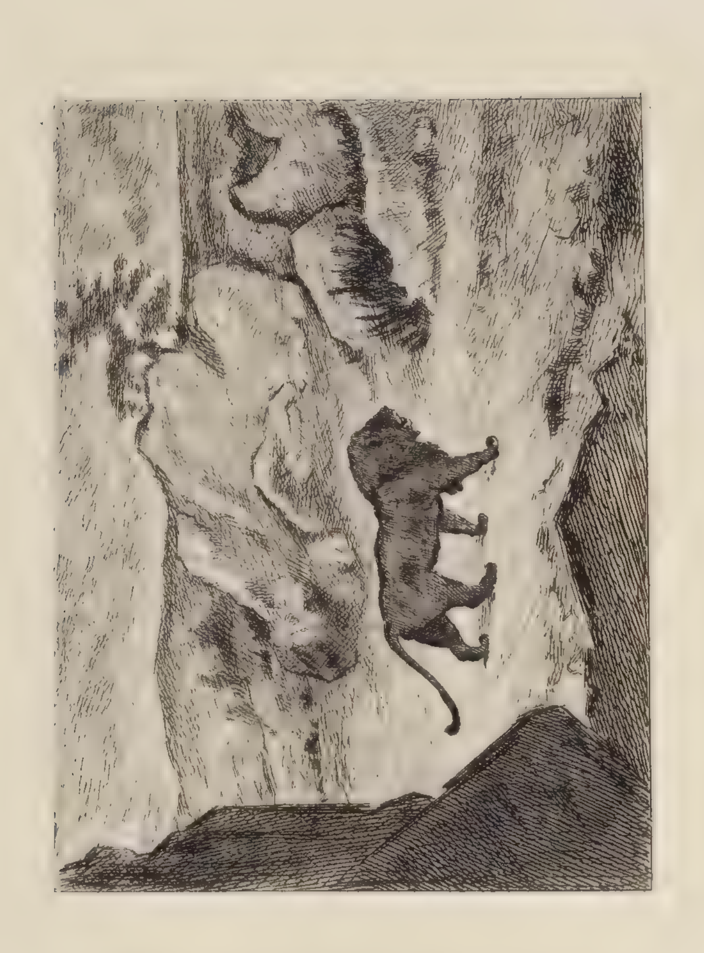
BARYE

LION DANS LE DÉSERT

(*Aquarelle*)

Gravé par Ch. COURTRY

Hauteur, $0^{m},25$. — Largeur, $0^{m},33$



XLII

DELACROIX (Eugène)

L'AUTOMNE

Gravé par LAGUILLERMIE

Hauteur, $2^{m},03$. — Largeur, $1^{m},63$

42



Delacroix pinx^t Laguillermie sculp^t

XLIII

LÉVY (H.)

HÉRODIADE

GRAVÉ PAR DEBLOIS

Hauteur, 2m,80. — Largeur, 2m,35



XLIV

ROUSSEAU (Th.)

VUE DES GORGES D'APREMONT

Gravé par GREUX

Hauteur, $0^m,37$. — Largeur, $0^m,57$



XLV

DEGAS

AVANT LA COURSE

GRAVÉ PAR LAGUILLERMIE

Hauteur, 0^{m},27. — Largeur, 0^{m},35



XLVI

PISSARRO

UN VERGER A LOUVECIENNES

Gravé par GREUX

Hauteur, $0^{m},45$. — Largeur, $0^{m},55$



XLVII

COROT

FEMME ASSISE DEVANT UN CHEVALET

GRAVÉ PAR LAGUILLERMIE

Hauteur, 0^m,60. — Largeur, 0^m,45



XLVIII

DUPRÉ (Jules)

UN GAVE DANS LE LIMOUSIN

Gravé par LAGUILLERMIE

Hauteur, 0^m,55. — Largeur, 0^m,69



XLIX

MILLET (J.-F.)

BERGÈRE PRÈS D'UN BOIS

Gravé par LAGUILLERMIE

Hauteur, $0^{m},38$. — Largeur, $0^{m},28$



L

MICHEL (Georges)

UN BERGER

Gravé par DEBLOIS

Hauteur, $0^m,52$. — Largeur, $0^m,71$

